

Bruno Taut 1880-1938

A cura di Winfried Nerdinger e Manfred Speidel,
con la collaborazione di Kristiana Hartmann e Matthias Schirren
Electa, Milano 2001

Un architetto senza pregiudizi

Carlos Sambricio

È strana la storia dell'architettura: per decenni la figura di Bruno Taut (l'architetto che nella Berlino degli anni Venti realizzò circa diecimila appartamenti per i sindacati operai) è rimasta nell'ombra, se non apertamente ignorata. Egli fu estraneo al dibattito dei Ciam e alla discussione, condotta dai grandi protagonisti dell'epoca, sulla revisione del concetto di alloggio, sull'isolato e su come quest'ultimo dovesse articolare la città. Inoltre lo stesso autore che poco prima della Grande Guerra incentrava il proprio lavoro sull'elaborazione delle proposte per i circoli riformisti della società guglielmina, fu nel dopoguerra un perfetto interprete dell'avanguardia più radicale: forse per questo motivo autori come Giedion, Pevsner, Hitchcock o Sharp valutarono la sua attività come marginale, di portata manifestamente minore rispetto a quella svolta da Gropius, Le Corbusier o Mies.

Ogni generazione ha l'obbligo di riscrivere la storia: forse per questo, e in contrasto con le omissioni di quei critici, alla fine degli anni Sessanta, quando si confidava in una svolta epistemologica capace di creare le basi di una cultura nuova, quest'ultima prosperò secondo formule alternative. Posti di fronte a quello che si intuiva sarebbe stato il modello architettonico del liberismo, tanti ricercarono schemi nuovi, senza badare al fatto che le proposte fossero estremamente differenti l'una dall'altra come quelle di Soleri, Archigram, Fuller o dei metabolisti giapponesi. Durante quel boom dell'originalità della forma, molti guardarono al passato; gli studi di Conrads sull'architettura utopica e quelli italiani di Borsi e König su quella espressionista aprirono la strada che culminò con il recupero (e l'edizione critica) dei testi scritti da Taut negli anni Venti. Sorprendentemente, destava interesse solo una parte concreta e specifica della vasta opera di questo autore: si dovette attendere che Junghanns, nel 1970, pubblicasse il suo saggio (tuttora considerato un classico) per poterne conoscere e valutare l'attività nel complesso. Quello studio fu determinante per la sua capacità di aprire nuove prospettive e dimostrare che a fianco del Taut espressionista ne era esistito un altro, complesso e ricco, capace di affrontare il tema del colore in architettura come di costruire, letteralmente, la Berlino della Repubblica di Weimar.

Non si può omettere di rilevare che molto presto l'interesse per la figura di Taut si polarizzò (tanto in Germania quanto in Italia) intorno ai due aspetti che ab-

biamo descritto. Tafuri, ad esempio, pubblicò prima su «Contropiano» e poi su «Werk» un saggio particolarmente interessante sull'amministrazione municipale di Berlino, mentre König, Samoná, Salotti, Fagiolo e Borsi presentarono i suoi scritti risalenti agli anni Venti; intanto in Germania Conrads diffondeva i testi espressionisti e Junghanns faceva conoscere le costruzioni innalzate dalla Gehag durante gli anni Venti e Trenta. Una volta risvegliato l'interesse per l'architetto, per altri dieci anni fu ancora difficoltoso studiare le sue realizzazioni; solo grazie alle informazioni raccolte in un singolare documento (il tomo IV, vol. A, di *Berlin und seine Bauten*), fu possibile identificare sul piano urbanistico cittadino ciascuna delle Siedlung berlinesi e agevolarne la visita. Alla fine degli anni Settanta, una nuova generazione di storici tedeschi affrontò lo studio delle distinte sfaccettature (delle fasi differenti) dell'architettura di Taut; tale vicenda fornì a Junghanns il destro per ironizzare sull'esistenza dei «tautiani». L'interesse del volume *Bruno Taut 1880-1938* risiede proprio nel fatto che ciascuno dei diciotto capitoli che lo compongono è stato redatto da chi, per anni, ha approfondito l'argomento.

Curato da Winfried Nerdinger e Manfred Speidel insieme a Kristiana Hartmann e Matthias Schirren, il libro è diviso in tre parti: in primo luogo, gli articoli di Nerdinger (*Tradizione e modernità in Taut*); Speidel (*L'opera giovanile*); Claus (*Collaboratori, soci e amici*); Hartmann (*Colonia 1914: il Padiglione di Cristallo*); Ian Boyd Whyte (*Taut visionario*); Schirren (*Natura, universi, Weltbild, proporzione: Taut come teorico*); Hartmann (*Taut, urbanista della città giardino*); Kreis (*Taut a Mosca*); Speidel (*Taut in Giappone*); Nicolai (*L'esilio*); Maasberg (*L'attività artistica di Taut*); Zöller-Stock (*Lo spazio interno nell'opera di Taut*); Jochinke (*Taut come educatore*); Janser (*Taut e il cinema*); Brenne (*L'alloggio nell'opera di Taut: manutenzione e restauro dell'architettura del colore*); Pitz (*Il ripristino degli edifici di Taut*) e, infine, il suggestivo contributo di Junghanns, *Il recupero del principio*. Queste analisi sono affiancate da un catalogo ragionato, elaborato da Speidel, della totalità dell'opera di Taut (più di centosettanta progetti individuati e documentati con precisione) e da un ricchissimo studio sull'attività teorica dell'architetto che inquadra e illustra i dodici libri e quasi quattrocento articoli da lui pubblicati.

Taut fu l'autore di progetti significativi, come la berli-

nese Falkenberg Siedlung, la Deutsche Gartengessellschaft, la Torre di Cristallo innalzata nel 1914 a Colonia; fu architetto municipale a Magdeburgo, la città in cui, come Stadtbaurat ("assessore alle costruzioni") condusse una delle esperienze più singolari dell'epoca introducendo il colore nell'edilizia; si legò al Gehag berlinese e fu responsabile della realizzazione, fra le altre, della Berlin-Britz, della Onkel Toms Hütte Siedlung, della Carl Liegen... Ciascuna di queste opere avrebbe da sola la forza e le caratteristiche sufficienti a collocare il suo creatore fra le personalità di spicco dell'architettura europea del primo terzo del Novecento. Ma il fatto che egli abbia sviluppato in maniera brillante schemi tanto distinti, spiega quali fossero le contraddizioni e le tensioni esistenti durante gli anni Venti e Trenta, mentre (procedendo per esclusione) la sua opera aiuta a comprendere quali fossero i temi apprezzati dalla critica degli anni Cinquanta e Sessanta, quali i punti di riferimento, quali i miti.

I saggi citati analizzano e illustrano la carriera di Taut da quando, nel 1903, entrò nello studio berlinese di Möhring (nei quattro anni successivi, dopo essersi trasferito a Stoccarda, collaborò invece con Theodor Fischer, l'architetto che considerava il proprio maestro) fino alla sua morte, avvenuta in Turchia nel 1938, dopo aver disegnato il Catafalco per Atatürk. Attraverso i vari articoli vengono affrontate, come indicava lo stesso Taut nel suo *Architekturlehre*, tre precise questioni: la relazione fra architettura e società; il concetto di tradizione in architettura e la portata della modernità e, per ultima, la qualità dell'architettura moderna. In un certo senso, questo libro costituisce un autentico viaggio all'interno delle sue riflessioni e realizzazioni: vi si indagano in successione aspetti come il significato della cultura antiurbana; la vocazione all'urbanismo antisimmetrico; il dibattito sulla forma e la sua relazione con l'avanguardia mistica, legata sia al mito della purezza che allo studio del cristallo (in collegamento con il lavoro di Scheerbart); la comprensione e il valore della tradizione; i progetti di un'intera generazione per trasformare la società; il colore come norma della nuova architettura; le differenze fra Gropius e Tessenow; lo studio sulla distribuzione degli alloggi...

Ciascuno di questi temi, da solo, giustificerebbe una pubblicazione: Nerdinger, ad esempio, nel saggio introduttivo spiega quanto furono determinanti nella carriera di Taut gli anni di formazione trascorsi accanto a Theodor Fischer. Poiché attualmente l'opera archi-

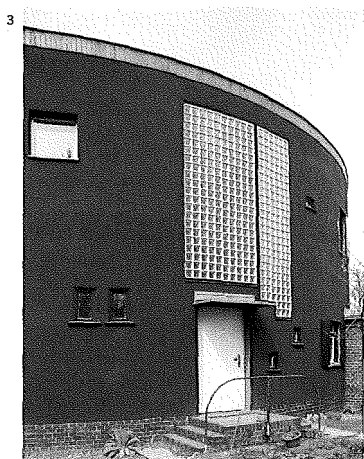
tettonica di quest'ultimo appare svilita e sottovalutata, è probabile che non si comprenda bene la portata di quest'affermazione, conviene perciò ricordare che nel 1910, quando si recò in Germania e cercò di entrare come collaboratore presso uno studio professionale, Le Corbusier era incerto se chiedere lavoro a Behrens, a Tessenow o proprio a Fischer. Come sottolinea Nerdinger, fu Fischer a risvegliare l'interesse di Taut per concetti come la "città giardino", a ispirargli il desiderio di costruire quella casa del popolo («una casa per tutti, casa del popolo non dedicata alla preghiera né all'educazione») che l'architetto suggeriva di ubicare al centro della nuova comunità. Egli riprese dal maestro anche il tema della "corona della città" e nel circolo privato della Gläserne Kette propose "edifici stellari", cristallini e gratuiti.

Se Taut apprese da Fischer a reinterpretare la città giardino di Howard, sempre da quest'ultimo imparò a disegnare i nuclei urbani, spezzando gli assi, componendo in maniera asimmetrica, abbandonando i tracciati concepiti con «quell'uniformità e disciplina militare» di cui altri facevano sfoggio nei propri piani urbanistici. È grazie a Fischer che capì come considerare la tradizione e poté spiegare che essa non è «un servile aggrapparsi ai caratteri formali di epoche passate, bensì proprio il vivo continuare a costruire». Cosciente della differenza esistente fra il pensiero conservatore e il concetto di tradizione, il suo atteggiamento non fu certo quello di richiamarsi a un passato nostalgico, ma piuttosto di difendere la necessità che il nuovo movimento architettonico avesse «una coloritura nazionale a seconda del terreno su cui era cresciuto». La sua posizione era molto prossima a quella di Fischer quando questi affermava, nel 1928, che «dall'internazionalismo non nascerà nulla, mentre ciò che è regionale può diventare internazionale». L'azione di Taut era sostenuta da un'idea estremamente chiara: «l'architettura è un processo fluido in un sistema in continua trasformazione»; per questa ragione si oppose ai tentativi, compiuti da alcuni fra i suoi contemporanei, di stabilire principi o fissare regole riguardanti la "geometria della luce"; di definire dei percorsi prestabiliti all'interno delle abitazioni o l'orientamento di queste ultime rispetto al sole. Contrapponendosi ai rigidi principi dettati dai funzionalisti, Taut rivendicava la "relatività" e la varietà della vita; giacché considerava "la macchina per abitare" di Le Corbusier come una barzelletta, e rifiutava nella stessa maniera i rigidi teoremi difesi da Gropius, Haesler o



1
ritratto di Bruno Taut
portrait of Bruno Taut





2
Trierer Strasse 8-18,
Berlin-Weissensee 1926-28
complesso residenziale

3
Wiesenstrasse 13 a Dahlewitz,
presso Berlino 1926-27
abitazione

Häring, egli –proprio perché concepiva la tradizione come cambiamento– affermò che qualsiasi schematismo avrebbe screditato l'architettura moderna.

Nel 1913 Taut descrisse il suo metodo di lavoro in un articolo intitolato *Zu den Arbeiten der Architekten Bruno Taut und Hoffmann*, sottolineando come invece di basarsi su “formule” prestabilite e preconcepite “idee di forma”, la sua vocazione fosse quella di compiere “un’investigazione sulla forma” a partire da premesse obiettive e pratiche, in funzione dei momenti emozionali soggettivi. E quando Behne definisce la ricerca portata a termine da Taut «indagine senza pregiudizi» (*ohne vorurteil*) mostra come questa si rifletta in «una forma dall’aspetto organico, espressionista». Se una delle più interessanti caratteristiche della sua opera architettonica è la coerenza concettuale (e non quella formale), ciò si deve al fatto che per lui la ricerca sulla forma doveva nascere dall’interno e svilupparsi verso l’esterno. «Tutto gli si mostra sempre di nuovo nel suo aspetto essenziale, ed egli crea interamente dall’interno delle cose... Ogni forma è qualcosa di unico e irripetibile».

L’utopia in Taut non è dunque il risultato di un’investigazione sulla forma, ma la volontà di stabilire la necessità di un edificio ideale. Mentre per Hegel il modello dell’edificio romantico era la cattedrale gotica, per chi si diceva fautore di una nuova società la costruzione ideale (eco della tensione fra idea e realtà) doveva essere la cattedrale. Una volta intesa l’architettura come simbolo dell’assoluto e ricercata, a partire dalla “ragion pura”, la perfezione (e la purezza) nell’edificazione, la si trovò nel cristallo: il nuovo edificio ideale era una cattedrale di cristallo. Il saggio di Ian Boyd Whyte, l’articolo di Kristiana Hartmann e i due testi di Speidel ruotano intorno al dualismo esistente fra “idea artistica” e “idea vitale”; in essi si spiega in maniera brillante un fatto singolare: la “Glasarchitektur” non è che una tra le tante forme di ricerca della perfezione, costituisce una risposta al proposito di «vivere non solo sicuri e in salute, ma anche felici». La rivista «Frühlicht», lungi dall’essere espressione di un gruppo o di un orientamento concreto, rifletteva le scelte di un’avanguardia critica con se stessa, di un’avanguardia in cui si giudicava l’intenzione, non la “faccia”, di un’avanguardia capace di realizzare la “Mostra degli artisti senza nome”. Esempio di questa “avanguardia senza nomi” fu la proposta avanzata da Taut a un gruppo di amici: il suggerimento di orga-

nizzare una corrispondenza privata fra intimi, una “Catena di cristallo” (*Die Gläserne Kette*) nella quale ciascuno fosse identificato da uno pseudonimo. Coerente con il proprio atteggiamento, egli volle essere conosciuto come “Namelos” (“senza nome”); per la stessa ragione, mentre nella “foto ufficiale” della Weissenhof del 1927 diffusa da Mies un ritratto di ciascun architetto affianca il relativo progetto, il riquadro assegnato a Taut è bianco.

Se il sogno di Taut fu quello di creare un mondo di immagini prive di ogni interesse pratico, e la sua preoccupazione non fu tanto quella di cambiare l’architettura quanto quella di sconvolgere l’essenza profonda della società umana, per altri (Behne, ad esempio) era doveroso relegare la Glasarchitektur nell’immaginario dominio dell’impossibile. Nelle pagine che seguono si studia l’uso del colore, si sottolinea la critica da lui rivolta –durante la riunione del DW del 1914– a quanti proponevano di “tipizzare” l’architettura; si analizza e approfondisce la sua convinzione che l’architettura sia una relazione fra piani e spazi e non fra misure; di qui si comprende il suo scontro con Le Corbusier e, di conseguenza, l’emarginazione dai Ciam nonostante fosse l’architetto “berlinese” più richiesto, a dispetto della sua collaborazione con i sindacati operai.

Taut incarnò, forse in maniera più chiara di chiunque altro, quello che fu il dibattito fra il corretto e l’ideale. Per un certo lasso di tempo ci fu chi interpretò il passaggio dall’utopia alla costruzione di alloggi come un fatto riduttivo, una sorta di rinuncia. Si insinuò l’esistenza di due Taut, uno fino al 1924 e uno successivo: lo studio attualmente pubblicato mostra la coerenza e il serio lavoro dell’architetto che si formò con Fischer e in seguito –partendo da presupposti simili– sognò insieme a Scheerbart e collaborò con Martin Wagner.

Stupisce che in nessuno degli articoli si faccia riferimento alla sua partecipazione alla Weissenhof di Stoccarda; che non si dica nulla della sua proposta per il «Chicago Tribune»; che si ometta qualsiasi accenno ai Ciam, all’atteggiamento di Giedion nei suoi confronti, o alle opinioni espresse da Le Corbusier; che non si approfondiscano i rapporti fra l’esperienza di May a Francoforte e quella che egli sviluppò a Berlino. Appare ugualmente strano che non si ponga in rilievo la sua esperienza sulla cellula, soprattutto perché fu l’elemento portante della sua attività di quegli anni. Ma non permettiamo che piccole obiezioni offuschino uno studio così brillante.

La fotografia del CCA

Fotografo sconosciuto
Casa della cultura ZIL,
circolo dei lavoratori della fabbrica
automobilistica Likhachev
(1930-35), Mosca, Russia
Architetti: Aleksandr, Leonid
e Victor Vesnin
1935 (o successivi)
Stampa alla gelatina ai sali d'argento
17,2 x 22,9 cm (immagine)
PH1989.0012.038
Collection Centre Canadien
d'Architecture / Canadian Centre
for Architecture, Montréal

